



Carlos Ferreira Barros Auto-Representação: (im)possibilidade do
Auto-Retrato



**Universidade de
Aveiro**

Ano 2011

Departamento de Comunicação e Arte

Carlos Ferreira Barros Auto-representação: a impossibilidade do auto-retrato e a impossibilidade de deixar de haver auto-retrato.

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

À natureza da minha incansável grande família.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Paulo Luís Almeida
Professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

orientador

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao meu orientador de Mestrado, Professor Doutor Paulo Bernardino.

Aos meus colegas e professores que me acompanharam nesta longa jornada de auto-representações.

À minha família, Maria Ferreira (Micas), José Barros, Goreti Lobo.

À Sílvia Pinto, à Adriana pelas correcções e todo o tempo de dedicação, ao Né, ao Tiago, ao Indi, à Lau, ao Hélder, a ODI, à Mónica Amado, colegas e professores da vida.

palavras-chave

Arte, Fotografia, Representação, Retrato, Vídeo.

resumo

A presente dissertação orienta-se em torno de um corpo de trabalho prático com enquadramento teórico. Pretende-se explorar as relações existentes nas formas de figurar/representar inerentes ao auto-retrato e a auto-representação. Para tal, apresentamos três projectos subsumidos em reflexões que medeiam as ideias de auto-retrato e auto-representação. Anunciamos, também, as ideias de reflexo sem espelho e duplo, como promessas simbólicas pertencentes à arte de figuração própria. Terminamos com a ideia de que o auto-retrato carece de substanciação e, desta forma, propomos divisas operantes que ajustam o palimpsesto gramatical do auto-retrato sob efeitos de multiplicidade.

A raiz deste trabalho é nutrida pelas considerações, de tendência artística, sobre a representação de um eu que é revisto pelo outro. A interacção deve existir para o auto-representado obter consequência, pois o “eu” sem o “outro” carece de unidade.

keywords

Art, Photography, Representation, Picture, Video.

abstract

The present dissertation is oriented around a body of practical work with a theoretical framework. It is intended to explore the existing relationships in the ways to figure/represent inherent on self-portrait and self-representation. To this end, we present three projects subsumed into reflections that mediate ideas about self-portrait and self-representation. We also announce the ideas of the reflection without mirror and double, as symbolic promises that belong to the art of self-figuration. We ended up with the idea that self-portrait lacks of substantiation, and thus, we propose operating currencies that adjust the palimpsest grammar of the self-portrait under the influence of multiplicity. The root of this work is nourished by considerations, of artistic tendency, on the representation of a self that is reviewed by the other. The interaction should exist for the self-represented to get a consequence, because the "I" without the "other" lacks unity.

Índice

Prólogo	3
Introdução	7
 Capítulo I	
I Relações para a construção do Auto-retrato	11
II Auto-retrato	17
II O mito de Narciso, o duplo e o invisível	19
 Capítulo II	
I Auto-retrato - Reflexo sem espelho	25
II Auto-retrato Substantivo (multiplicidade)	27
III Diagrama Auto-retrato Substantivo (multiplicidade)	31
 Capítulo III	
Projectos de Experimentação Artística	
Projecto I – Retrato Ontológico	35
Projecto II – Reflexo sem Espelho	38
Projecto III – Diagrama	41
 Capítulo IV	
Conclusão	45
 Bibliografia	49
 Imagens	51

| Prólogo |

O propósito desta dissertação prende-se à condição que desenvolvo desde 2004, sob a forma de séries fotográficas que assentam na procura de uma auto-representação, primeiramente representada sobre o *Mito de Narciso* que se estende por quatro *Ensaio sobre o Ego*. O trabalho realizado nesta dissertação pretende encerrar, penetrando visceralmente no ciclo caleidoscópico que construí à volta da tentativa de representar um Eu prosélito e íntegro, o ciclo da auto-representação e da procura do Eu como objecto anacrónico no meu trabalho.

A passagem pelo Mestrado em Criação Artística Contemporânea permitiu adquirir ferramentas, técnicas e conceitos para desenvolver instalações e conteúdos alocados no vídeo e fotografia que potenciam a auto-representação através de uma aproximação às novas tecnologias, até então desconhecidas. Estas novas capacidades elevaram as possibilidades projectuais para novos pontos de vista. Assim sendo, tornou-se incontornável resgatar todo o trabalho desenvolvido e alamá-lo, sintetizado, em novos projectos.



1. Ensaio sobre o Ego I (2004)
Carlos Barros



2. Ensaio sobre o Ego I (2004)
Carlos Barros

A narrativa do trabalho *Ensaio sobre o Ego* divide-se em 4 estádios que referenciam três trabalhos e uma chegada de consciência que permitiu a continuidade. O Primeiro Estádio, contém a ânsia pueril (o primeiro passo na tentativa de encontrar uma gramática para o Ego, pois o exercer de influência apresentava-se na ideia do ego como vontade do eu no devir da figura); o Segundo Estádio significa a tomada de consciência envolta na ductilidade que um trabalho desta extensão pode suportar; o Terceiro Estádio radica na observação do gesto metaforizado pelo baptismo; por fim, o Quarto Estádio suprime as intenções de superação e atribui à performance uma prioridade reveladora.

“Um dos aspectos que me parecem essenciais no estudo da auto representação, compreender a relação entre a interrogação do sujeito sobre si mesmo e o investimento em representação do corpo.”

Margarida Medeiros (2000: 14)

O paradigma da auto-representação no meu trabalho alterou-se com a visualização de obras como as de Sam Taylor Wood, *Self Portrait as a Tree*¹, Nan Goldin, *Self-Portrait on bridge*², Vito Acconci *Shadow-Play* (fig.4), Bruce Nauman *Self Portrait as a Fountain* (fig.3), ou até mesmo o robot Curiosity³ lançado pela NASA, que durante um exercício de exposição às condições ambientais da superfície em Marte se fotografa a ele próprio. Estes trabalhos de auto-representação inspiram à deslocação do sujeito para objectos do sujeito. Desta forma, com a voracidade tecnológica os princípios da auto-representação tendem para uma transformação. Se no passado as obras de auto-representação se ajustavam à figura do sujeito, no presente o sujeito é convidado a dar lugar a objectos do sujeito.



3. *Self Portrait as a Fountain* (1966-67)
Bruce Nauman



4. *Shadow-play* (1970)
Vito Acconci

No entanto, a inquietação em compreender o lugar do artista e todos os fluxos que o subsumem, bem como a condição de se auto-representar, não perdem o protagonismo, pois ele continua a ser o sujeito, a engrenagem para o auto. Refere Rosa Olivares (2009), no editorial da revista EXIT, “Efectivamente, estamos siempre, todos, hablando de nosotros mismos. Però solamente al artista se le permite sin que sea tachado de egolatra o narcisista. Parece ser que estos dos adjetivos son intrínsecos a la figura del artista, del autor. Al artista se le

¹ Ver figura 21. Capítulo II. p 24

² Ver figura 22 Capítulo II. p 24

³ Ver <http://marsprogram.jpl.nasa.gov/msl/news/whatsnew/index.cfm?FuseAction=ShowNews&NewsID=1130>. Acedido em 3 Julho de 2011.

permite todo porque, de alguma maneira, nos representa a todos los demás, en él nos proyectamos y nos reconocemos. Uno de los protagonistas de Balzac lo reconoce: si fuera funcionario o peluquero me llevarían a la cárcel... però soy artista. Cualquier cosa que haga un artista será vista como algo especial, tal vez una excentricidad, posiblemente un gesto avanzado a su tiempo, un guiño excesivamente brillante para el público...una genialidad.”⁴ É sobre o eu e o nós que a auto-representação afirma a sua razão de ser, procurando no individual o reflexo do colectivo.



5 .*Ensaio sobre o Ego III* (2006)
Carlos Barros

Integrando estas perspectivas, pretende-se com esta dissertação alargar o trabalho envolto na auto-representação, bem como compreender melhor os seus desígnios, ajustá-los e cumpri-los, fazendo-os integrar nas novas tecnologias. Estas novas propostas permitem, depois da fotografia como primeiro meio de clivagem na fixação da imagem e do instante por oposição à pintura, procurar novas identidades (virtuais).

A representação como auto-retrato, tal como toda a arte, constrói uma forma de discurso que assume como vontade profícua as questões fundamentais⁵. Distante de ser um sintoma da época, acaba por ser uma manifestação dos sentimentos mais urgentes. Assim, o questionamento da auto-representação prende-se a referências primordiais da natureza humana: quem somos nós? Como nos vêm os outros? Como nos representam?

Consequentemente, o trabalho de auto-representação alimenta-se de mim, sendo o Eu, o self, o si, as figuras a representar. A profundidade do assunto obriga a um constante processo de expiação, condutor por vezes de instabilidades. Porém, o desejo de uma maior

⁴ Olivares, R. (2009). *Todo sobre mi mismo*. EXITBOOK n°11. Pp.11.

⁵ Entendamos as questões fundamentais como o questionamento da mais profunda vontade humana, a procura do saber: quem sou eu? O que faço aqui? Como me vêm os outros? Como me representam os outros? Tendo como consciente: Eu existo, duro no tempo. A durabilidade permite compreender o que se passa à minha volta. Nesta compreensão tenho que encontrar a minha interioridade, o que acontece quando ponho para fora o que tenho dentro. Neste exercício, como não ficar fascinado por mim próprio? Em suma, ensimesmar-se para a construção íntegra da força da individuação.

compreensão da auto-representação tende para a homeostasia e para a devoção heurística. A funesta procura de uma impossibilidade seduz e guia toda esta dissertação.



6 .*Ensaio sobre o Ego* IV (2006)
Carlos Barros

“Não tenho nenhuma dúvida que amiúde me aconteça falar de coisas que são mais bem, e com mais verdade, tratadas pelos mestres do ofício. O que aqui vedes é pura e simplesmente o ensaio das minhas faculdades naturais e de maneira nenhuma o das adquiridas. Quem me surpreender em flagrante delito de ignorância, não me fará nada de mal, pois não posso responder a outrem pelas minhas opiniões, eu que não faço a mim mesmo e que não estou satisfeito com elas. Quem estiver em busca de saber, que o pesque onde ele se encontra: não há nada de que menos me gabe. O que aqui vedes são as minhas ideias pelas quais intento dar-me a conhecer, não são coisas: elas porventura ser-me-ão um dia conhecidas, ou já o foram outrora, na medida em que a fortuna me terá conseguido levar aos lugares onde se deitava luz sobre elas. Mas já não me recordo disso. Se sou homem de alguma leitura, também o sou de nenhuma memória.”⁶

Michel Montaigne (2009: 33)

⁶ A incursão deste texto deve-se ao reconhecimento que nutro por este autor, primogénito das sensações interiores, sob a forma de auto-retrato nas letras. Embora o movimento assíntota na relação da Literatura com as Belas Artes, Montaigne incoativa o construto simbólico que revela o Eu como promessa legisladora.

| Introdução |

O presente trabalho de dissertação entronca-se no Mestrado de Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro. É orientado pelo Professor Doutor Paulo Bernardino, professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da mesma Universidade.

O Mestrado em Criação Artística Contemporânea acolhe no seu núcleo a procura e discussão dos paradigmas da arte contemporânea de forma a desenvolver valências na área dos estudos da Arte.

O tema da dissertação que aqui se apresenta, *Auto-representação: (im)possibilidade do Auto-Retrato*, surge na sequência de todo o trabalho artístico desenvolvido desde 2004, assumindo sempre o debate e o fascínio pela relação que estabelecemos com a nossa imagem. É subsumido no auto-retrato que se procuro compreender as relações que levam certos artistas a centralizar parte da sua obra na auto-representação. Entre eles, figuram artistas como Paul Cézanne (1839/1906), Van Gogh (1853/1890), Malevich (1878/1935), Francis Bacon (1909/1992), Andy Warhol (1928/1987), Nan Goldin (1953), Cindy Sherman(1954), entre outros⁷. São estes alguns artistas que compõem as suas imagens sob diferentes suportes – fotografia, vídeo e pintura – que, reclamando o mesmo universo conceptual, pressupõem as suas obras neste enquadramento.

A dificuldade de uma definição total para auto-retrato, na compreensão de todas as imagens e os seus conceitos, obriga-nos a uma cautela e salvaguarda referencial a cada imagem analisada. Pois, como veremos, os auto-retratos admitem várias seriações conceptuais, valores psicológicos, valores físicos, sistemas culturais e sociais, que interferem com a criação de cada artista.

Circunscrevendo a acção deste trabalho, pretende-se:

- Relacionar a produção prática com a pesquisa teórica de carácter científico, compondo um conjunto de trabalhos assentes no progresso da dissertação;
- Reflectir sobre o sentido holístico da auto-representação e do auto-retrato, verificando as suas transformações;
- Articular o corpo de trabalho prático multidisciplinar com teoremas conceptuais, e

⁷ Estes artistas foram, para mim, fundamentais na descoberta da auto-representação e mensageiros da interna intuição de que as coisas mais particulares são da maior universalidade que existe. Desta forma, as suas obras prendem a integridade solipsista aberta a novos entendimentos.

deduzir novas possibilidades de representação.

- Desenvolver metodologias de investigação e produção que permitam consolidar um forte corpo de trabalho.

Metodologicamente, a dissertação aqui apresentado principia na produção de um conjunto de trabalhos práticos e enquadramento teórico, tendo como enfoque a auto-representação. A desenvoltura desta investigação prende-se a tramites traçados na disciplina de seminário e metodologias da investigação, que subentende um plano cronológico de trabalho. No cumprimento dessa metodologia/plano de trabalho, foi considerado como ponto de maior importância a prática artística e a sua justificação teórica.

Na sucessão dos encontros de orientação, foram traçadas linhas orientadoras para a construção dos trabalhos práticos e concernentes fundamentos teóricos. A construção do trabalho prático foi simultaneamente confrontado com reflexões teóricas, permitindo progressivamente a sua comunhão e unidade.

A raiz deste trabalho é nutrida pelas considerações, de tendência artística, sobre a representação de um eu que é revisto pelo outro. A interacção deve existir para o auto-representado obter consequência, pois o eu sem o outro carece de unidade. Foi realizado um enquadramento teórico em dois capítulos sendo o terceiro dedicado aos trabalhos práticos.

A seguinte dissertação, *Auto-representação: (im)possibilidade do Auto-*, é constituída por três capítulos. É aberto um primeiro espaço para o prólogo, onde é pretendido introduzir/recolocar o tema da auto-representação no percurso que desenvolvido desde 2004. O primeiro capítulo compreende a proximidade que o retrato e o auto-retrato adquirem como forma no contexto das artes. Constatando a proximidade prolixa que os assemelha como técnica/conceito. No decorrer do capítulo, tentamos primeiramente definir o auto-retrato e o retrato, causa/efeito da proximidade que os une, aprontando as determinações como cópias fieis (conscientes da impossibilidade de tal afirmação) de um modelo ou figura a representar. Em seguida, nomeando vestígios da sua aparição, alocamos o retrato na sua ligação a ritos e cerimónias. Consequentemente, relacionamos o retrato e o auto-retrato como medulares e presentes na mesma redoma, aproximando a semelhança como promessa que une e afasta a representação de uma figura. Exibe-se uma resiliência evidenciada por Joseph Campbell (1994), que nos identifica o caminho de separação do sujeito para a individuação do sujeito, concluindo com o assento do retrato como morte. O auto-retrato, no contexto artístico, sobrevém da sua expressão em consonância com a situação histórica e social de cada época.

Tal influi na sua condição de obra de arte, assim como impulsiona a sua continuidade de representar. Desta forma, observamos a expiação sistemática da auto-representação agrilhoadada à imagem do artista que se auto-representa. Analogamente, invocaremos o mito de Narciso como engrenagem para a ideia de individuação na auto-representação, uma vez que este aloca no seu tropo o guia do amor próprio. Assim, esta alegoria é transversal à maior parte das auto-representações. Todas estas características permitiram aos artistas, a certa altura, compreender que a intersecção entre o eu/sujeito auto-representado se estende ao eu/objecto que auto-representa o autor. Esta deslocação não condiciona a auto-representação mas, pelo contrário, desencadeia novas possibilidades do auto-retrato.

No capítulo dois propomos uma análise ao tema do auto-retrato, tentando mostrar como o mesmo pode deslocar-se do sujeito para um objecto do sujeito, não dissolvendo o conceito de auto-retrato. Sugerimos o espelho como reflexo do sujeito e o espelho sem reflexo como objecto do sujeito. Propomos o reflexo sem espelho como o sucedâneo daquilo que falta, ou o prolongamento do clarão de um sujeito que se pretende representar. O reflexo sem espelho pode mostrar mais do que o visível reflexo do espelho na obra de arte. Apresentamos o espelho como reflexo do sujeito, para o auto-retrato figurando o sujeito, e o espelho sem reflexo como o objecto do sujeito. Neste sentido, antevemos o reflexo sem espelho como o reflexo daquilo que falta, ou o prolongamento do sujeito nos elementos que o constituem. Chegados a este ponto, continuamos arreigados ao sentido falacioso a que o conceito de auto-retrato nos conduz, e apontamos sistemas para uma substanciação do mesmo. Compreendendo o afastamento que o auto-retrato imprime ao desviar-se do seu significado, aprontamos a multiplicidade como denominador de comunhão dos termos. Por complemento, procuramos definições para o individualismo e paralelos possíveis que o relacionem com a figuração do auto-retrato ou da auto-representação. Por fim, apoiamo-nos na obra de Francis Bacon (1909-1992) para melhor perceber a ideia de multiplicidade bem como o conceito de diagrama, que encerra a possibilidade de uma nova incursão nas divisas do auto-retrato/auto-representação.

No capítulo três, apresentamos os Projectos de Experimentação Artística que instauram o ponto de partida desta dissertação. O caminho traçado por estes projectos tem como pedra de toque o auto-retrato/auto-representação. Os trabalhos não têm uma pretensão nem circunscrição disciplinar, resultam de cruzamentos e conclusões auferidas no decorrer da presente dissertação. O *Retrato Ontológico* dá conta de experimentos realizados no decorrer da dissertação. Através do recurso a novas técnicas fotográficas pretende situar a auto-

representação no paradigma genealógico. O segundo projecto, *Reflexo sem Espelho*, parte das ideias enunciadas no capítulo II ponto I, e toma forma através da produção de um vídeo que pretende assumir como protagonista a sombra enquanto objecto do sujeito. O projecto *Diagrama*, adquire corpo em dois vídeos reveladores do paradigma da multiplicidade aclarado no segundo capítulo.

Finalmente, apresentamos o quarto capítulo de onde constam as reflexões e as considerações finais.

Capítulo I

| I Relações para a construção do Auto-retrato |

No dicionário de língua portuguesa auto-retrato apresenta-se definido como o “retrato feito pelo próprio”⁸. Ao dividirmos as palavras obtemos as seguintes definições: “auto (do latim *actu*) acto; acto público; narração escrita e autenticada de qualquer acto; tipo de representação teatral; momento; instante”⁹; e “retrato (do italiano *ritratto*), imagem de uma pessoa pela pintura, desenho ou fotografia; fotografia; cópia fiel de uma figura; modelo.”¹⁰. Evidentemente o termo auto-retrato é mais amplo do que nos apresentam os dicionários. As construções artísticas não se resumem só, no caso do retrato, à pintura, desenho ou fotografia. São incomensuráveis as possibilidades técnicas que servem para configurar um retrato ou auto-retrato. Porém, estas definições deixam antever pequenas resiliências que constituem o auto-retrato. São elas: o “momento; instante”, no caso do auto; e “cópia fiel de uma figura modelo”, no caso do retrato.

Presente na definição do retrato encontramos a acção da cópia. Entendemos o auto-retrato como o momento, o registo, a acção, a dilaceração que alguém faz de si mesmo. Importa salientar que o auto-retrato na sua génese, implica no sujeito a sensação de reconhecimento dele mesmo, e ao mesmo tempo a ocultação de determinados aspectos. Neste ponto, o auto-retrato invoca a auto-representação, uma vez que este exercício de mostrar-se a si mesmo, escondendo-se, apela à criação de outras personagens. Na auto-representação a figura a retratar passa a ser o retrato de si como um outro. “Se olharmos hoje de perto para o trabalho de artistas do século XX, verificamos que uma boa parte incide sobre séries auto-representativas e, mais genericamente, sobre a imagem do corpo” (Medeiros, 2000: 103). As anteriores definições, na sua ductilidade, revelam noções presentes nos princípios categóricos da arte, perceptíveis no decorrer deste capítulo.

Interessa-nos analisar o auto-retrato, de um ponto de vista fenomenológico, nas artes plásticas/visuais, recorrendo a um determinado panorama histórico que conduzirá ao objectivo deste capítulo: compreender o fenómeno do auto-retrato no contexto artístico contemporâneo. Primeiramente, parece importante definir a aparição do retrato e em seguida

⁸ Dicionário de língua portuguesa.(2007). Colecção Universal. Lisboa Texto Editor.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

tecer considerações sobre o auto-retrato, pois são eles passíveis do mesmo nó górdio e apresentam-se segundo a mesma redoma.

O retrato, segundo Enrico Castelnuovo (2006), é prática corrente e um dos géneros mais utilizados por artistas para reproduzir fielmente a imagem de personalidades. Vejamos por exemplo a colecção de retratos exibidos no Museu da Presidência, na Galeria de Retratos Oficiais, em Portugal. Este exemplo é repetido em vários países e em várias épocas, com a intenção de firmar a importância do retratado. No prefácio do livro “Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte”, Enrico Castelnuovo denota a longevidade da prática do retrato: “O costume de pintar ao natural, isto é, de fazer dos homens imagens tão semelhantes a si mesmos que qualquer um os reconhece ao vê-las, creio que seja tão antigo que nasceu simultaneamente à própria arte de pintar, a qual a princípio não tinha outro fim que o de fazer as imagens dos grandes homens, ou seja, seus retratos, como *idoli in terra* [ídolos na terra]” (Castelnuovo, 2006: 13). Assim, o retrato desempenhava principalmente o referente de grandes figuras da época: imperadores, membros da Nobreza e todos os “Ídolos na Terra”. Por outro lado, o mesmo autor alude para o facto do urdir falacioso presente no retrato praticado por volta da Idade Média (até séc. XIII). Nesta fase o retrato era requerido apenas em circunstâncias comemorativas, religiosas e funerárias. Só a partir dos séculos XIII e XIV o retrato voltado para o indivíduo volta a figurar como consequência, e é também nesta altura que o retrato como género se afirma e passa a empregar um lugar destacado na arte europeia, cruzando diversas escolas e estilos artísticos. A prolixidade do artista como retratista segue as necessidades almejadas pela nobreza. Assistimos a um sem fim de retratos vislumbrando a vida pública/privada dos senhores da burguesia.

No século XV em Itália o género do retrato associa-se a uma filosofia centrada na figura/indivíduo. Como exemplos paradigmáticos temos Piero della Francesca (1415 – 1492), no retrato de “*Duke and Duchess of Montefeltro*” (fig.7) e Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494), com o retrato “*An Old Man and His Grandson*” (fig.8). Já no século XVI, mostra-nos Enrico Castelnuovo (2006) o aparente recuo do género do retrato. “Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajés, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. O retrato despersonaliza-se, ressaltam-se mais os caracteres públicos que privados” (Castelnuovo, 2006: 54). A condição aqui apresentada, nas palavras do autor, remete-nos para um recuo no género do retrato. Contudo, essa mesma condição pode ser encarada não como um recuo mas antes como uma diferente forma de pensar o retrato, como constataremos.



7. *Duke and Duchess of Montefeltro*
(1465)
Piero della Francesca



8. *An Old Man and His Grandson*
(1490)
Domenico Ghirlandaio

Segundo a perspectiva que pretendemos abordar, o século XVII é pautado pela importância do realismo de Caravaggio (1571-1610) (fig.9), a eminência de Rubens (1577-1640) (fig.19), Van Dyck (1599-1641) (fig.11) e Diego Velázquez (1599-1660) (fig.12). Os séculos que se prosseguem, século XVIII e XIX, proporcionam novos limites ao retrato, insurgindo a representação de outros estratos sociais, o que permite uma maior versatilidade nas representações, dilatando as possibilidades estilísticas dos artistas. Com o aparecimento da fotografia o retrato adquire outros traços, desenvolvendo desta forma uma linguagem própria de retratar. Note-se as “Carte de Visite”, apresentadas por André Disdéri (1819-1889), que tendo um tamanho reduzido, permitiam às famílias trocarem retratos entre si, com as suas imagens. Esta técnica posiciona, por longas décadas, o estatuto do fotógrafo como retratista da sociedade.



9. *Boy with a Basket of Fruit*
(1593)
Caravaggio



10. *Self-Portrait* (1638/40)
Rubens



11. *Self-portrait* (1633)
Van Dyck



12. *Self-Portrait* (1645)
Diego Velázquez

Não obstante, Jean-Luc Nancy (2006) afirma “Según la definición o la descripción comunes, un retrato es la representación de una persona considerada por ella misma. (...) Define una función o una finalidad: representar a una persona por ella misma, no por las

relaciones en la que participa. El objeto del retrato es, en sentido estricto, el sujeto absoluto: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad” (Nancy, 2006: 11). É importante aqui determo-nos na questão pessoa/sujeito por ela mesma. Jean-Luc Nancy alvitra “(...) es decir, ni como personaje, ni como personalidad, sino por sí, sin extensión ni restricción” (Nancy, 2006: 12) é o sujeito “el sí, el sí mismo” . Sob esta perspectiva, aparentemente paradoxal, poderíamos afirmar que um retrato é a representação de uma figura e tudo o que a circunda. Embora, contrapõe Jean-Luc Nancy, o retrato não se pode definir só pelo quadro que se organiza em volta da figura.

“Se trata de la acción cuya representación hace consumir el retorno a sí y que al mismo tiempo constituye dos veces el sujeto del cuadro. Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un yo. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeiramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al yo del cuadro; o sea, en un «destelamiento»...)”

Jean-Luc Nancy (2006: 15-16)

Segundo o autor, isto só se pode fazer em possibilidade. Aqui está o jogo do retrato, a condição de revelar a estrutura do sujeito, a sua subjectividade, o “ser-bajo-sí”, o “ser-dentro de sí”, por conseguinte confronta-o, não o revela. Assim, figurar um retrato não é mais reproduzi-lo, mimetizá-lo, é produzir o “expuesto-sujeito”, ou seja, arrancar o sujeito do sujeito e trazê-lo para fora. A aporia inerente à atribuição de duplos sentidos ao retrato, colocam-no num movimento de inquietação e carência na sua subsistência enquanto autónomo, pois torna-se difícil regular a exterioridade/interioridade caracterizadora do retrato.

“Al inventar el retrato, el sujeto no se procuró el placer de una imagen, sino que aseguró la certeza de una presencia (la suya): en el retrato se inventó él mismo. (o bien, placer y certeza son aquí ejercicio de un único goce)”

Jean-Luc Nancy (2006: 32)

Consequentemente, Jean-Luc Nancy (2006) cria uma gramática que relaciona o retrato em três momentos lógicos, definidores do género. Afirma a importância destes perante a configuração: *Evocação, Olhar e Semelhança*. Enuncia *Evocação* como a forma da ausência implícita no retrato. “El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente” (Nancy, 2006: 53). Isto é, a evocação compreende o sistema de anamnese que apela à

imortalidade do retratado, imortalidade no sentido “vuelve inmortal en la muerte” (Nancy, 2006: 54). Com efeito, o retrato prende em si, evoca a memória imemorial do sujeito.

Outro elemento decisivo do retrato é o olhar. O *Olhar* adquire uma preponderância estigmática, pois é a partir dele que se criam as relações entre a figura representada e o espectador. A importância do olhar no retratado, afirma Jean-Luc Nancy (2006), adquire contornos exponenciais reveladores da dicotomia exterioridade/ interioridade. “Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto” (Nancy, 2006: 72). Por fim, a *Semelhança* apresenta-se como o factor legitimador do retrato, embora encerre outras dissonâncias. Afirma o mesmo, “Semejar parece ser toda la tarea del retrato, que legítimamente puede construir entonces el paradigma del arte representativo; [...] «figurativo»” (Nancy, 2006: 37). Neste caso, podemos afirmar que a semelhança, no retrato, parte da relação que o sujeito estabelece com ele mesmo e só, assim, o sujeito se torna semelhante a si próprio, “«Semejarse» no es otra cosa que ser sí mismo o lo mismo que sí” (Nancy, 2006: 47).

O retrato pretende uma certa distância entre o artista e o objecto a ser representado, o auto-retrato une estes dois. Refere-nos Philippe Dubois (1992), “No auto-retrato de *pintura*, esta condensação coloca já toda a espécie de problemas, teóricos e práticos, ligados ao facto de o sujeito que se toma por objecto dever, em princípio, se quer ser estrito, *pintar-se pintando-se*, quer dizer, incluir no seu enunciado o próprio processo de enunciação desse enunciado” (Dubois, 1992: 119). Adivinha-se o paradoxo presente nesta tentativa, presente na pintura, de se reproduzir reproduzindo-se. Dubois (1992) alvitra a história da impossibilidade figurativa presente na técnica da pintura:

“Não se pode teoricamente representar a nossa própria sombra, e toda a história da representação se constitui preenchendo, transvestindo, deslocando esta falta de e esta falha original, simulando e jogando com ela, tentando encontrar-lhe substitutos.”

Philippe Debois (1992: 123)

Na verdade, regula Debois, só com a aparição do dispositivo fotográfico a possibilidade de conquistar a “fracção do segundo” permite assegurar a representação do representado (dicotomia entre a duração/instante). Desta forma, o auto-retrato aparece como extensão do retrato e manifesta-se como o nascimento e o fim de um acontecimento em jogo. O espalhar do auto-retrato em relação ao retrato talvez aconteça na sua mentira, ou seja, no momento da encenação. Artistas como Cindy Sherman (fig.13) e Jorge Molder (fig.14)

recorrem ao auto-retrato simulado, encenado, para se aproximarem da representação de si num outro distante.



13. *Untitled Film Still, n°21* (1978)
Cindy Sherman.



14. *Pinocchio* (2009)
Jorge Molder

Analogamente, “Didi-Huberman estabelece uma relação particular entre o retrato e a morte: «A questão do retrato começa talvez no dia em que, perante o nosso olhar aterrorizado, um rosto próximo de nós cai no chão para não mais se levantar (...) A questão do retrato começa talvez no dia em que o rosto diante de mim começa a não estar mais diante de mim porque a terra começou a devorá-lo»¹¹. Este aspecto, que relaciona a individuação do sujeito em prejuízo do grupo, põem em contundência o lugar do sujeito, colocando em dúvida o alvo para o qual se caminha.

“O problema da humanidade hoje, portanto, é precisamente o oposto daquele que tiveram os homens dos períodos comparativamente estáveis das grandes mitologias coordenantes, hoje conhecidas como inverdades. Naqueles períodos, todo o sentido residia no grupo, nas grandes formas anónimas, e não havia nenhum sentido no indivíduo com a capacidade de se expressar; hoje não há nenhum sentido no grupo – nenhum sentido no mundo: tudo está no indivíduo. Mas, hoje, o sentido é totalmente inconsciente. Não se sabe o alvo para o qual se caminha. Não se sabe o que move as pessoas. Todas as linhas de comunicação entre as zonas consciente e inconsciente da psique humana foram cortadas e fomos divididos em dois”

Joseph Campbell (1994: 194)

Esta ideia amplifica o sentido do retrato/auto-retrato como comiseradores da morte. É na sequência da ideia dicotómica do retrato/auto-retrato que passaremos a uma abordagem discorrida do conceito de auto-retrato.

¹¹ Didi-Huberman in Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo, O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim. Pp 36.

| II Auto-retrato |

Conforme Fábio Velez (2009) apresenta no ensaio “La prosopopeya como desfiguración (autobiografías, autorretratos)”¹², o auto-retrato apresenta-se como uma força que gera diferentes formas de representação e uma elevada dificuldade na significação. Desta forma, resgatamos o ensaio (publicado na revista EXIT) onde Fábio Velez (2009) refere, aclarando as palavras de Derrida,

“Siempre poderemos disociar el firmante y el sujeto del autorretrato [...] De ahí infiere Derrida qui si la constatación depende siempre de un acto suplementário de nominación, vínculo de un referente no visible o índice exterior, cualquier cosa en principio estaría en condiciones de considerarse un autourretrato. Se entiende así, según Derrida que el autorretrato porte siempre un carácter hipotético. La *raison d’être* es a su vez irreductible [...]”¹³

Paralelamente, na História da Arte a representação como auto-retrato, citando Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005) que partem da pintura de Parmigianino (fig.17), segue o princípio da evasão.

“[...] a inquietação do artista, apertado entre a impossibilidade de rejeitar o património artístico da geração anterior e o sentido e o sentimento de estranheza em relação ao mundo renascentista, leva-o aprofundar interiormente as formas que ainda mal estabilizaram segundo os cânones clássicos [...]”.

Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005: 218)

Segundo Derrida, invocado por Fábio Velez (2009)¹⁴, a razão do ser aparece como elemento irreduzível no próprio ser, desbloqueando desvios para diferentes identificações e representações. Demonstra, também, a ideia de qualquer coisa poder ser e não ser ao mesmo tempo auto-retrato, expandindo a “nominación” (Velez, 2009: 68) ou comprimindo a irreduzibilidade. Noutra perspectiva, Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005) mostram-nos a fractura sentida pelos artistas, na tentativa de violar os cânones clássicos subsumidos na condição de sujeito indagador de um alento interior.

Não obstante, na busca de uma explicação interior para a significação proeminente do auto-retrato e causalidade fenomenológica, ou força motivadora que pulsa para a criação,

¹² Velez, F. (2009). *La prosopopeya como desfiguración (autobiografías, autorretratos)*. EXITBOOK nº11. p 60

¹³ Idem. p. 68.

¹⁴ Ibidem.

Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005) confrontam-nos com a seguinte consideração e resposta à pergunta:

“De onde surge esta ansiedade, esta inquietação, esta contínua busca do novo? Se estendermos o olhar aos conhecimentos do tempo¹⁵, podemos encontrar uma resposta genérica na «ferida narcisista», infligida ao Ego humanista da revolução copernicana e dos desenvolvimentos seguintes das ciências físicas e astronómicas. O espanto do homem ao descobrir que perdeu o centro do universo é acompanhado pelo ocaso das utopias humanistas e renascentistas em relação à possibilidade de edificar um mundo pacificado e harmonioso.”

Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005: 225)

O prenúncio sugerido, assente na procura da auto-representação como símbolo eminente da abstracção do consciente e do inconsciente, atraca na dolorosa mentira antropocêntrica que rapidamente se torna numa ideia armadilhada, como nos refere Pedro Miguel Frade (1990).

“Um auto-retrato não é uma encomenda. O mandante é o próprio artista. Cada auto-retrato é um momento de verdade. Não há necessidade de agradar a um patrão. Se o artista escolhe representar-se em traços agradavelmente idealizados, isso acontece porque ele escolheu fazê-lo assim, e o confronto com a realidade, ou, por outras palavras, com a verdade, não está menos presente por isso. Cada auto-retrato é um diálogo com o Eu profundo do pintor. Quanto menos prisioneiro estiver dos laços da convenção ou da tradição, tanto mais se aproximara do seu «si» íntimo. Os auto-retratos têm sempre um carácter privado.” (Frade, 1990: 37)

A contundência destas afirmações, aclaram a necessidade que o indivíduo/artista têm em se virar para si e responder a impulsos de carácter medulares. Se por um lado, Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005) nos testemunham o percurso do indivíduo/artista para o centro (antropocentrismo), Pedro Miguel Frade (1990) desvela a consciência do artista, colocando-o consciente nesse centro.

¹⁵ A salvaguardar, a alusão temporal apresentada por Umberto Eco e Michel de Girolamo (2005) poder-se-á enquadrar desde o período do Maneirismo até à contemporaneidade.



15. *Narciso* (1594-96)
Caravaggio



16. *Narciso* (1986)
Duane Michals

| III O mito de narciso, o duplo e o invisível |

“O Tu é mais antigo que o Eu; o Tu está santificado, mas ainda não o Eu: é por isto que o homem se afadiga em redor do próximo.”

Freidrich Nietzsche (2008: 56)

Conduz-nos Ovídio (2007) pela história de Narciso, onde nos revela a funesta epopeia de um rapaz que não podia ver o seu reflexo. Vaticinado pelos Deuses, cumpriria uma vida afastada da contemplação da sua imagem ou caso contrário morreria. A infeliz história de Narciso coloca-nos perante a ressonância de um duplo, que é impelido para a morte, e sugere-nos a importância da ausência do reconhecimento da figuração própria. Refere-nos Jean Boudrillard (1991) que “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que se não tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.” (Boudrillard, 1991: 9). Quando em Narciso antevemos o duplo como a sombra que o impede de contemplar a sua imagem, calculamos uma forma disfarçada de Narciso ver a sua imagem. Ao não ver a sua imagem e a ser constantemente acicatado por mulheres, meninas da corte e paixões prolixas, Narciso é envolvido numa clara consciência da sua beleza. O reflexo de Narciso anuncia a sua morte. O reflexo, sendo também o duplo de Narciso, é o equivalente a Narciso. Se considerarmos Narciso não consciente da sua imagem, mas consciente da beleza da sua imagem, e o submetermos às considerações das essenciais causas da Simulação apresentadas por Jean Boudrillard (1991), sendo elas definidas com fases sucessivas da imagem, “- ela é o reflexo de uma realidade profunda; - ela mascara e deforma uma realidade profunda; - ela

mascara a ausência de realidade profunda; - ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.” (Boudrillard, 1991: 13). Concluimos que: ponto um, o interesse de Narciso em conhecer a sua própria imagem aparente se posiciona no paradoxo da sua morte, pois ao ver a mesma morre; ponto dois, a realidade profunda de Narciso é não se conhecer. A máscara que emprega é o afastamento da sua imagem pois sabe que é belo. Consciente da sua beleza é constantemente apelado para a visão do seu reflexo e por fim figura o desejo aterrador de vaidade intrusiva¹⁶. Quando olha para si no reflexo, forma o duplo porque se reconhece e morre¹⁷. Esta ideia entronca-se no vaticínio apresentado por Margarida Medeiros (2000)

“Se atendermos no oráculo que recomenda a Narciso que ele nunca se conheça, o espelho surge aqui como fonte de enganos, no sentido da aparência platónica, da prisão dos sentidos, como responsável pela fixação à única imagem à qual o ser não pode fixar-se: a imagem em si. Mas o principal aspecto trágico desta história é a acumulação entre as duas profecias: se a primeira o interdita de se ver ao espelho, a segunda obriga-o” (Medeiros, 2000: 63-64).

O duplo alegórico no mito remete para o reflexo como símbolo que adivinha a morte, a imagem como simulacro e o visível/invisível como elemento difuso, que se mostra e se esconde.

Outra posição que concerne o duplo está presente na obra de Adelbert Von Chamisso (2005)¹⁸. O protagonista vende a sua sombra em concórdia com a possibilidade de obter riqueza infinita. Primeiramente satisfeito com tal contrato, segue duvidando e aprecia a chegada do sentimento misantropo que o avassala. Encontramos presente nesta narrativa o duplo invertido. Se em Narciso o reflexo como duplo se estende ao protagonista e o mata, em Schlemihl¹⁹, se entendermos a sombra como duplo, a ausência de sombra é também a condição para a sua morte. Estamos perante a relutância que o duplo exerce na estruturação da alegoria. Assim, a ideia de duplo é notória e representada na arte, não sendo esta detentora do nosso interesse, sob a condição de auto-retrato. Podemos justapor a ideia de auto-retrato à condição de projecção, catarse, agonia individual, pulsão interior para o inconsciente e abdução.

¹⁶ Para um melhor entendimento, a palavra intrusiva aparece como referência daquilo que é visceral, que se forma a grande profundidade no interior do Eu, abissal.

¹⁷ O mito de Narciso pode ser entendido como o compendio da força da simulação e do simulacro. A princípio da metonímia no mito. A Narciso ligam-se sentimentos de elevada contemplação da própria imagem – autofilia. Quando, no meu ponto de vista, ele adquire a função de espelho deformante, que só se mostra extrapolado na figura do outro.

¹⁸ Chamisso, A. V. (2005). *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*. Lisboa: Assírio & Alvim.

¹⁹ Idem.

Na condição da imagem, confrontando estes dois auto-retratos, Parmigianino (1503/1540) (fig.17) e Diego Velásquez(1599/1660) (fig.18), constatamos que para além da técnica e da época que os separa, são unidos pela semelhança temática da auto-representação. Parmigianino pinta-se em frente ao espelho esperando e justapondo-se como figura central da imagem. Diego Velásquez pinta os interstícios do que seria o seu atelier e introduz-se como figura. Ambos permitem referenciar a auto-representação como, anteriormente assinalamos, projecção, catarse, agonia individual, pulsão interior para o inconsciente e abdução. A semelhança temática destas pinturas aproxima-nos de uma consideração proferida por René Magritte, a propósito de uma carta escrita a Michel Foucault (2007), sobre o livro “Isto não é um cachimbo”²⁰. Sobre a obra de Velásquez, refere “As damas de Honra²¹ são a imagem visível do pensamento invisível de Velásquez.” (Magritte in Foucault, 2007: 82). De novo o invisível retoma a preponderância do duplo. Então, o que escondem Diego Velásquez e Parmigianino nas suas auto-representações? Retomando Magritte, “(...) é evidente que uma imagem pintada – que é intangível por sua natureza – não esconde nada, enquanto o visível tangível esconde sistematicamente um outro visível – se cremos em nossa experiência.” (*Ibidem*).



17. *Auto-retrato ao espelho* (1522)
Parmigianino



18 *As Meninas* (1656)
Diego Velásquez

Por outro lado Michel Foucault (2005), referenciando o mesmo quadro, alude:

“Talvez este quadro de Velázquez figure como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Ela intenta, com efeito, representar-se a si mesma com todos os seus elementos, com as suas imagens, os olhares a que se oferece, os rostos que torna

²⁰ Foucault, M. (2007). *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra.

²¹ Também conhecida pela Pintura “As meninas”.

visíveis, os gestos que fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exhibe, é imperiosamente indicado em todas as partes um vazio essencial: a desapareção necessária daquilo que funda – daquele a que ela se assemelha e daquele aos olhos do qual ela não passa de semelhança. Este sujeito mesmo – que é o Mesmo – foi elidido. E liberta, finalmente, dessa relação que acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação.” (Foucault, 2005: 70-71).

A presença do duplo espartilha a acepção da representação, o sujeito repete-se ou omite-se para se representar a ele mesmo.

Em suma, ajustando a ideia de beleza que premeia Narciso para a cocção da sua morte com a ideia da sombra que retira a Schlemihl a vicissitude da vida, vislumbramos o paradoxo na função do duplo. Nas pinturas de Velázquez e Parmigianino, a posição antagónica do visível/invisível agrupa a noção pretendida deste capítulo.

Assim sendo, enunciamos a idoneidade possível do auto-retrato deslocar-se para um outro corpo do eu, não sendo mais a figura do si o sistema que o representa. Possibilidade essa que contempla o efeito ora catóptrico ora deformante. Caminhando, então, para a ideia de que o artista, através da auto-representação, pretende alcançar mais do que a ilusão de um espelho, procura-se, para além do espelho, a essência do eu na sua aparente imagem.

Na impossibilidade de aquilar o reflexo na sua função interna, a descrição do reflexo sem espelho tem por objectivo separar a superfície do sujeito e transferi-la para um objecto do sujeito. Cremos pois que a representação de alguma coisa é mais fiel do que o real da própria coisa. Emerge assim, a representação como descodificação do real. Apresenta-nos Rosalind Krauss (2002) citando Lavater: “É verdade que tudo o que há em volta do homem o influencia mas, de outro lado, ele por sua vez exerce influencia sobre os objetos exteriores e, se é verdade que se modifica com eles, também os modifica [...] Situado num vasto universo, o homem organiza um pequeno mundo à parte que consolida, recorta, ajeita ao seu modo e no qual reencontramos sua imagem” (Lavater in Krauss, 2002: 27). Completa Rosalind Krauss (2002): “Na sua opinião, o carácter era comparável a um gerador de imagens projectadas no mundo como sombras múltiplas do sujeito.” (Krauss, 2002: 27).

O reflexo avança no sentido de emitir/devolver alguma coisa, mas não encontra o espelho e assim avança infinitamente. A ampliação do reflexo sem espelho permite à auto-representação um não fechamento da narrativa, do duplo, da sombra. O reflexo, desta forma, nunca morre. Ele reflecte sem voltar para traz. O efeito do reflexo avança sem encontrar nunca um corpo interposto. O conceito do reflexo sem espelho adquire a ductilidade de se

poder dobrar sobre si mesmo e reconstruir semelhanças do que foi, permitindo uma natureza do eu distendida.

Capítulo II

| I Auto-retrato - Reflexo sem espelho |

Presente na manifestação do auto-retrato encontramos diferentes modos de figurar a representação própria, com vários suportes técnicos que caminham lado a lado na história da arte. Observamos que os suportes utilizados pelos artistas para figurarem as suas auto-representações – pintura, fotografia e vídeo²² – surgem nas possibilidades distintas que cada suporte oferece aos artista. Assim, a auto-representação, como referido no Ponto II do Capítulo I, surge primeiramente na tentativa de clivagem com os cânones clássicos. Observamos como exemplo *Auto-retrato ao espelho* de Parmigianino (fig.17), que se pinta em frente ao espelho esperando e justapondo-se como figura central da imagem. Diego Velásquez (fig.18) com a pintura “As Meninas” introduz-se como figura, apresenta o seu estúdio e pinta a hipotética visão do espectador. Por outro lado, Gustave Courbet (1819-1877) na pintura “Homem Desesperado”(fig.19) aponta a ideia, da irredutibilidade do ser, também presente no Ponto II Capítulo I. O pintor figura-se em aparente desespero, envolvido num movimento que nos coloca no momento do registo. A pintura revela o instante da suspensão e adquire a impressão de espelho, reflexo, como se o artista se olhasse a si mesmo. Tal como Van Gogh (1853/1890) (fig.20), que se pinta com uma orla que esconde a sua orelha e aclara a profunda violência na auto-representação. Esta forma de representação que alude à implacável manifestação do ser e perfeita consciência da verdade do pintor na auto-representação é conseguida no séc. XIX e continuada até aos dias de hoje.



19. O Homem desesperado, auto-retrato (1844/45)
Gustave Courbet



20. Self-portrait with bandaged ear (1889)
Vincent Van Gogh

²² O motivo pelo qual apenas nomeei estas três tecnologias/técnicas, prendem-se com o facto do interesse que aqui pretendo demonstrar.

Todavia, existe um movimento contrário nas auto-representações de alguns artistas, que se prende com os preceitos apresentados no Ponto III Capítulo I, o duplo, o espelho desviado para outro objecto ou coisa.

Sam Taylor Wood, artista contemporânea com trabalho preponderante no estudo da auto-representação, apresenta-nos *Self Portrait as a Tree* (fig.21). Ao analisarmos o auto-retrato observamos uma representação anulada através de uma acção não figurativa. A artista representa o seu eu através de uma árvore. Esta acção aproxima-nos da figura do eu metonímico. O ênfase colocado na árvore conduz-nos para a condição de solidão, contemplação, introspecção, fragilidade e cessação, sensações estas que retomam a cisão prevista por Jean Boudrillard (1991), que se assume como a “mediação visível e inteligível do real” (Boudrillard, 1991: 12). Da mesma forma Nan Goldin, no *Self-portrait on bridge* (fig.22), apresenta-nos uma imagem fotográfica que remete para a sombra reflectida, reveladora de solidão, dirige-nos para alguém que não está lá, estando. Esta mudança de figura do eu para um outro objecto/coisa coloca no sujeito uma extensão, o outro objecto do sujeito/coisa.



21. *Self Portrait as a Tree* (2000)
Sam Taylor-Wood



22. *Self-Portrait on bridge* (1998)
Nan Goldin

António Damásio (2010) escreveu, referindo William James (1842/1910)²³, “James pensou no eu-enquanto-objecto como sendo a soma de tudo que o indivíduo poderia considerar seu – «não só o corpo e os poderes psíquicos, mas também as roupas, a esposa e os filhos, os antepassados e os amigos, a reputação e as obras, as terras e os cavalos, o iate e a conta bancária.»” (James in Damásio, 2010: 26). As relações que as obras acima citadas criam entre si, evidenciam os propósitos mencionados por António Damásio, o “eu-enquanto-

²³ William James (1842/1910) psicólogo, filósofo com formação em medicina escreveu livros influentes sobre psicologia. Nomeamos os mais importantes: *Princípios de Psicologia* (1878); *Emoção*; *Pragmatismo* 1907.

objecto”²⁴ (ibidem) e o “eu-enquanto-sujeito”²⁵ (ibidem). Ou seja, observamos um auto-retrato extractivo, no caso das figuras 21 e 22, visto serem reveladoras de orientações comportamentais que parecem estruturar uma linha temporal agregadora da condição do momento, afectando o sujeito em detrimento do objecto, provocando uma lesão biológica no eu da imagem. Extrai do objecto o que não é seu e assume-o como sujeito/coisa que o pode representar. Por identificação ou mimetismo do avesso, em vez do homem representar a natureza a natureza representa o homem. Contudo, nas figuras 17, 18, 19 e 20 assistimos a um auto-retrato intrusivo, que centraliza o eu na imagem. Fixamos o eu do auto-retrato associado ao valor psicológico e conexo a um duplo. A figura que representa o artista compendia os desvios na direcção da fuga do eu reflexo. Concluimos então, que o reflexo sem espelho pode ser caracterizado como o sucedâneo daquilo que falta, ou o prolongamento do clarão de um sujeito que se pretende representar. O reflexo sem espelho pode mostrar mais do que o visível reflexo do espelho na obra de arte.

| II Auto-retrato Substantivo (multiplicidade) |

“Tudo neste mundo é desde logo simulacro”

Nelson Brissac Peixoto (2010: 10)

Neste segundo ponto, por complemento ao Capítulo I, insurgiremos novas conjecturas para o entendimento do auto-retrato, que nos aferem possibilidades presentes no discurso da obra contemporânea.

Ao percebermos que o auto-retrato está dividido do seu significado e por si só não designa a sua substância, vemos o auto-retrato alimentar-se de camadas e submergir-se em multiplicidades representativas. Se cruzarmos a ideia de rizoma, defendida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2006), com a construção do auto-retrato prevemos que o auto-retrato gravita na órbita da memória, não enquanto exercício de nostalgia, mas como elemento fundador de multiplicidades consideradas e não consideradas. A figura do auto-retrato já está idealmente

²⁴ Noção dual que se apresenta como linha condutora dos processos do Eu, utilizado por António Damásio no Livro da Consciência. O “eu-enquanto-objeto” apresenta-se como um “objecto dinâmico”, que elege certas operações da mente, traços comportamentais e uma continuidade temporal de episódios na nossa vida. A resalvar que a eficácia de cada processo apresentado é variável segundo as ocasiões, encadeando diferentes intensidades e acções.

²⁵ Ideia que se confronta e desenvolve com o “eu-enquanto-objeto”. O “eu-enquanto-sujeito” define-se como um eu que dá centralidade às coisas e nos permite reflectir sobre as mesmas.

prefigurada antes da sua representação. Ela já esta representada antes da sua representação. Como traduz o sistema do rizoma, proposto pelos autores referenciados,

“O múltiplo, *bá que fazê-lo*, não ao juntar-lhe sempre uma dimensão superior, mas, pelo contrario, o mais simples, à força de sobriedade, ao nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é apenas deste modo que o um faz parte do múltiplo, sendo sempre subtraído). Subtrair o único da multiplicidade a construir; escrever $n-1$ ” (Deleuze e Guattari, 2006: 14).

Desta forma, a correspondência criada pela multiplicidade apela à procura do diferencial para construir o ponto de unidade pretendido no auto-retrato. Assim, antes de nos focarmos na figura como cópia fiel, pretende-se subverter a relação do modelo a ser copiado.

Na cultura popular vulgarmente utilizamos a expressão “Senhor de si próprio”, querendo com isto assinalar o conhecimento e a segurança do Eu próprio, o Eu que nos caracteriza. Esta expressão simplifica a condição de conformidade que celebramos quando criamos uma correspondência “biunívoca”²⁶ (Deleuze e Guattari, 2006: 14), fazendo corresponder sempre elementos caracterizadores de um conjunto com outro conjunto. Neste sentido, criamos uma relação binária no Eu e no “senhor de si”. A segurança da expressão “Senhor de si” é incomensurável, permitindo assim conter o que nela anelarmos. Tal como argumenta Michel Onfray (2009), “Partir de si próprio não obriga a permanecer em si, nem a procurar nisto um prazer potencialmente culpável” (Onfray, 2009: 63). Interpõe-se a condição da construção de uma identidade que assegure a unicidade do Eu, ou do “senhor de si”, para não incorrer na transcendência como figura representativa. À luz de Onfray (2009), sustentado por sua vez na fábula proferida por Leibniz, citamos:

“(...) ele imagina o transplante do cérebro de um sapateiro para o corpo de um Rei. E vice-versa. Após a operação, quem é que sabe remendar sapatos? O corpo do sapateiro com o encéfalo do soberano ou a outra configuração? Qual deles pode ocupar-se, teoricamente, dos assuntos do estado? A carne do homem da autoridade ou a matéria cinzenta do antigo sapateiro? Ou tratar-se-á da opção inversa?” (Leibniz in Onfray 2009: 188).

Tais interrogações, colocadas por Leibniz, levam Onfray (2009) a concluir que a nossa identidade está armazenada no cérebro e é aí que abrigamos o lugar da memória, dos hábitos, das formatações neuronais, da educação. Encerrando, “[...] o lugar da identidade, o tópico fundamental do ser é o cérebro. Tudo o resto decorre dele” (Onfray, 2009: 189).

²⁶ Conceito inserido no livro *Rizoma*, que demonstra a lógica binária como sistema operante no pensamento em oposição ao sistema do Rizoma que pretende não ter medida mas apenas multiplicidades de medidas.

Concludentemente, o auto-retrato tem como imperativo a identidade, meio que nos conduz para o único. O único é que nos guia à multiplicidade e assim emerge o auto-retrato na escala da multiplicidade do Eu. O Eu, no auto-retrato, pretende em cada figuração nomear o “Senhor de si”. Porém, a multiplicidade necessita de uma gramática, pois ela desmorona quando deslocada para qualquer outro sistema. A multiplicidade é tudo/nada. O valor da multiplicidade no auto-retrato reside na importância de atribuir um “estado de substantivo”²⁷.

Na sequência do que vem sendo abordado, impõe-se, então, a necessidade de procura de uma definição para identidade. Consequentemente, após pesquisa no dicionário de língua portuguesa, identidade aparece como sendo a “qualidade do que é idêntico; paridade absoluta; analogia, conjunto de elementos que permitem saber quem uma pessoa é”²⁸. Outra perspectiva é aquela que configura a Lógica de Aristóteles sobre a identidade. Nesta toma presença o inconsciente humano, que parte do sentido de ajustar a forma como pensamos o Eu e a relação com o mundo que nos rodeia. O carácter dessa tradição é-nos apresentada por Damen Joe (2008), baseado nas reflexões de Bertrand Russell, que, por sua vez, parafraseia Lechte

“(1) The law of identity: “Whatever is, is” (2) The law of contradiction: “Nothing can both be and not be.” (3) The law of excluded middle: “Everything must either be or not be.”” (Russel in Joe, 2008: 25)²⁹

Segundo Damen Joe (2008), tais leis aludem a um tipo de realidade essencial, que o próprio denomina de origem. Afirma ainda que para manter a coerência lógica, a origem depende das seguintes características:

“[...] 'simple' (i.e. free of contradiction), homogenous (of the same substance or order), [and] present to, or the same as itself (i.e. separate and distinct from any mediation, conscious of itself without any gap between the origin and consciousness)” (Lechte in Joe, 2008: 25)³⁰

É sob este entendimento que assentamos as representações do princípio da identidade em Aristóteles.

Todavia, Ardoino e Barus-Michel (2005) apresentam-nos outro acontecimento como precursor da ideia de identidade do sujeito.

²⁷ Deleuze, G., Guattari, F. (2006). *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim. P 14.

²⁸ Dicionário de língua portuguesa. (2007). Coleção Universal. Lisboa. Texto Editores

²⁹ Tradução ao autor: (1) A lei da identidade: (O que quer que seja, é) (2) A lei da contradição: (Nada pode ser e não ser). (3) A lei do terceiro excluído: (Tudo deve ser ou não ser).

³⁰ Tradução ao autor: simples (isto é, livre de contradições), homogêneo (da mesma substância ou ordem), apresentam-se igual a si mesmo (isto é, separado e distinto de qualquer mediação, consciente de si mesmo, sem qualquer diferença entre a origem e a consciência).

“Foi o *penso, logo existo* que consagrou o advento do sujeito de conhecimento, dele fez até o garante da sua própria existência num mundo em que tudo desaparecia se o fio da razão não pudesse agarrar-se a ele (todavia, com a ajuda de Deus). Eu *penso*: o filósofo afirmou assim o sujeito na sua própria reflexividade” (Ardoino & Barus-Michel, 2005: 202).

Alvitram também,

“O sujeito moderno manifesta-se pouco a pouco como uma paixão de interioridade, da atenção às ressonâncias subjectivas e à forma como elas contribuem para compreensão de si. O sujeito desenvolveu-se assim no mundo moderno a partir da literatura romanesca ou autobiográfica; dotado de um interesse por si, procurou-se na escrita com angústia ou complacência, foi através de si próprio que interrogou a verdade do mundo e do espírito” (ibidem).

Por outro lado, Gilles Lipovetsky (1983) mostra-nos que o individualismo e o adestramento do eu no sujeito iniciam o caminhar para a ideia do espaço do Eu “flutuante” (Lipovetsky, 1983: 56). Desfigurando o Eu e o Outro, afirma que o “«Eu é um Outro» [que] esboça o processo narcísico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si para consigo quando quem está diante de mim deixa de ser absolutamente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre indivíduos se afirma, quando todo e qualquer ser se torna um «semelhante»” (Lipovetsky, 1983: 57). A ideia de Eu/Outro, sob este ponto de vista, apela à aceção de reciprocidade, a necessidade de um complemento o outro. A identidade do sujeito compendia várias hipóteses definidoras, sendo comum a todas elas a noção de identidade de si consigo e do eu revisto no outro, ou seja, o hiato que o sujeito cria na formação da sua figura de conhecimento é que o torna igual a si mesmo. A trama em que se encontra o artista ao compor um auto-retrato é melíflua e pantanosa, pois é difícil antever a priori a sua substantivação.

Réne Huyghe (1998) mostra-nos os três parceiros que põem em jogo a arte. São eles: a natureza, os meios activos ou passivos que o artista dispõem e, por fim, o artista. Estas contingências revelam-nos a acção próxima da construção de qualquer obra de arte.

“A linguagem da arte não poderia escapar a esta vocação. Ela dispõe de uma base – a experiência visual da realidade, que se pode reduzir, é um facto, ao estado de recordação longínqua, de alusão; tem uma estrutura, que lhe cria a beleza harmónica; e está submetida a uma função essencial, que é estabelecer comunicação entre os homens, quer dizer, entre os espectadores e um artista que sente de maneira diferente, com mais intensidade, qualidade, originalidade e que, como tal solicita a atenção dos outros, enriquecendo-os com o eco da sua própria vida interior” (Huyghe, 1998: 24).

Réne Huyghe (1998), no capítulo II do Poder da Imagem, embate na ideia, “A arte apresenta-se como divindade de triplo rosto, onde se reflectem sucessivamente a realidade exterior, a criação plástica e a realidade interior” (Huyghe, 1998: 33).

Por fim, aludindo aos pressupostos da arte, arredamos a ideia da arte como estrutura que conserva: “A arte conserva, e é a única coisa do mundo que se conserva. Ela conserva e conserva-se em si (quid júris?), ainda que de facto não dure mais do que o seu suporte e os seus materiais (quid facti), pedra, tela, cor química, etc. A rapariga mantém a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que já não depende daquela que o faz” (Deleuze e Guattari, 1992: 144). Neste sentido, excitamos a ideia da impossibilidade do auto-retrato, bem como a impossibilidade de deixar de não haver auto-retrato. A ideia de cópia fiel da figura e acto momentâneo, que compreendem a ideia geral de auto-retrato, realiza-se mas esvai-se a representação contínua da figura representada. O Eu/Figura representada já não é o Eu/Figura actual. O paradoxo da impossibilidade do auto-retrato assume-se como engrenagem ascensora do mesmo. Nela antevemos a mentira crónica, que a faz existir no contínuo devir, e só assim se fortalece como sentido de substancial.

| III Diagrama Auto-retrato Substantivo (multiplicidade) |

Assente na procura do único na multiplicidade, na identidade e na imagem como condutor para a substantivação do auto-retrato, invocaremos a obra de Francis Bacon como geradora de possibilidades. Francis Bacon (1909-1992) assume-se como dos pintores modernos mais importantes no estudo do retrato. Da mesma forma, o estudo de Gilles Deleuze *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (2011) revela importantes resultados que ajudaram a melhor compreender o intento deste capítulo e do trabalho a ele anexado.



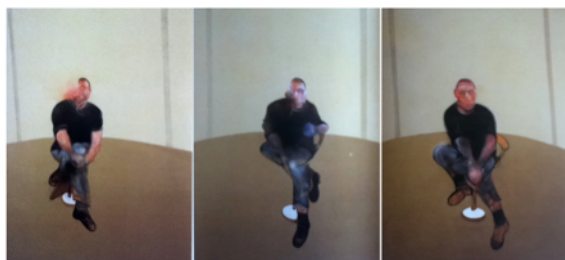
23 .Três estudos para um auto-retrato (1975)
Francis Bacon

Numa análise introdutória à figura 23, visualizamos um estudo para o auto-retrato que nos aproxima e identifica do discurso visual a que pretendemos recorrer na obra de Bacon. Presente neste auto-retrato, apresentado em forma de tríptico, encontramos ciclos definidores do período de representação que nos interessa. Comumente, encontramos em Bacon retratos ou auto-retratos apresentados sob a forma de dípticos ou trípticos. Considerando esta forma, mostra-nos Deleuze (2011) que “[...] Bacon faz do tríptico um equivalente dos movimentos ou das partes de uma composição musical. O tríptico seria a distribuição dos três ritmos de base. Há uma organização circular do tríptico, em vez de uma organização linear” (Deleuze, 2011: 133). Esta organização afasta-se de planos de narração e encontra repetição num “*movimento forçado*” (ibidem) que lhe atribui independência. As figuras isoladas criam o impulso, e, como refere Deleuze (2011), “[...] são soerguidas ou projectadas para o ar, [...] de onde subitamente caem. Mas ao mesmo tempo, nesta queda imóvel, produz-se o mais estranho fenómeno de recomposição, de redistribuição, já que é o próprio ritmo que devém sensação” (Deleuze, 2011: 134). Visível também na figura acima apresentada é o rosto desfigurante que caminha pelo tríptico como pré-figurador de novos rostos – “[...] desfazer o rosto, reencontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto” (Deleuze, 2011: 60). Gilles Deleuze (2011), define a obra de Francis Bacon segundo portentos figurativos que compreendem a “libertação de blocos visuais” (Deleuze, 2011: 9). Acautela-nos para a diferença entre figura e figuração, definindo figura como a “[...] forma sensível na relação com a sensação” (Deleuze, 2011: 79), e afirma haverem “[...] duas maneiras de ultrapassar a figuração (ou seja, ao mesmo tempo o ilustrativo e o narrativo): ou em direcção à forma abstracta ou em direcção à Figura” (Deleuze, 2011: 79). A dúvida que assalta Bacon na pintura é expressa nas entrevistas com David Sylvester (1987) – documento a que Gilles Deleuze recorre com frequência – e resume-se à criação de imagens que afectem directamente o sistema nervoso através da violência das sensações.

Chegados a este ponto, inferimos que o que compõe a imagem em Francis Bacon é justamente o que a dissipa. A intensidade que as imagens revelam surge quando vistas como suspensão, inquietude e identificação. Deleuze (2011) conduz-nos para o que circunda as imagens de Francis Bacon e invoca o potencial de “desterritorialização”³¹, que o artista se encarrega de levar à exasperação. As pinturas *Estudo para auto-retrato – tríptico* (fig.24) e *Three Studies for a Portrait of Lucian Freud* (fig.25), são exemplos do isolamento da figura, alocando no

³¹ Termo aventado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvido sobretudo na obra *Mil Planaltos*. Consultar: Deleuze, G., Guattari F. (2008). *Mil Planaltos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

fundo o vazio essencial. Esta forma permite revelar as forças internas do auto-retrato, criando assim uma imagem inquietante do ponto de vista do sentido.



24. *Estudo para Auto-retrato – Tríptico* (1985-1986)
Francis Bacon



25. *Three Studies for a Portrait of Lucian Freud*
(1965) Francis Bacon

Alerta-nos Gilles Deleuze (2011) para a importância das imagens de Francis Bacon na relação que criam por oposição à representação fidedigna. Elas revelam-se imagens próximas da violência, introduzindo o efeito contrário da narrativa. Francis Bacon, segundo o mesmo autor, apresenta uma realidade não comum na ordem da sensação. Os actos físicos presos à pintura, como as faces distorcidas, desfiguradas, dúcteis, imprimem em uma combustão complementar na conceptualização.

“É isto que se vê logo no esforço que a figura exerce sobre si própria para passar pela extremidade ou pelo buraco; e que se vê melhor ainda no estado que ela toma quando passa pelo espelho na parede. Contudo, a Figura não se dissolve ainda na estrutura material, tal como também ainda não se reuniu à superfície uniforme para nela verdadeiramente se dissipar, para se apagar sobre a parede do cosmos fechado e se confundir com uma textura molecular” (Deleuze, 2011: 69).

Neste ponto chegamos ao momento de divisão e tónica essencial em Bacon – a função diagrama – sustentada por Deleuze (2011), que se resume em apagar, suprimir ou desfazer o pré-pictórico. Ou seja, a “[...] catástrofe diagramática é o lugar das forças [...] a deformação, como conceito pictórico, é a deformação da forma, é a forma na medida em que sobre ela se exerce uma força [...] tornar visível o invisível” (Deleuze, 2011: 21).

A extensão da ideia trespassa Bacon e adopta o modelo de pensamento apresentado por Deleuze e Guattari (1992).

“Se tentarmos de um modo igualmente sumário desenhar os traços de uma imagem moderna do pensamento, não o faremos de uma maneira triunfante, mas talvez mesmo com horror. [...] A primeira característica da moderna imagem do pensamento talvez seja renunciar completamente a essa relação, para considerar que a verdade é somente o que o pensamento cria, tendo em conta os traços desse plano, tanto os negativos como os positivos tornados

indiscerníveis: pensamento é criação e não vontade de verdade [...]” (Deleuze & Guattari, 1992: 51).

Declaram ainda que Bacon é de uma intensidade e intempestividade rigorosas, ele grita. O seu género caracteriza-se no modo como grava confusão e violência nas suas imagens, análogo ao comportamento animal, partindo dessa forma para quadros mentais geradores de uma multiplicidade de significações. No seguimento desta ordem de ideias, questiona Gilles Deleuze (2000) se “[...] é quando não se reconhece, quando se tem dificuldade em reconhecer, que se pensa verdadeiramente?” (Deleuze, 2000: 239). Alude ainda para possibilidades contidas nos conceitos e sugere-lhes “violência original feita ao pensamento” (Deleuze 200: 240). O que consta do “[...] primeiro pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia” (ibidem). Consequentemente, não devemos posicionar o pensamento na essência do que se pensa.

Com efeito, é visível na obra de Francis Bacon o anelo de todo o discurso acima referido. Encontramos nas suas obras as densidades sensíveis, a admiração, o amor, o ódio, o antagonismo, provenientes da multiplicidade que agrava a condição de paixão defendida por Gilles Delleuze como a condição de modernidade para o pensamento. Consequentemente, este ultimo justapõe a imagem do pensamento aos paradoxos da pintura de Francis Bacon. De verdade, o artista recorre à similitude para o mais aproximado do retrato, e à dissimilitude para a dissemelhança das manchas de cor que decepam a contiguidade mimética.

Capítulo III

| Projectos de Experimentação Artística |

Projecto I

| Retrato Ontológico |

Fotografia lenticular, medidas 70x40 cm.

Palavras chave: Retrato, Auto-Retrato, Fotografia lenticular.

Este projecto apropria-se da ideia desenvolvida por Stelarc. A obra *Stretched Skin* (2009) (fig.26) concentra-se no alongamento da sua face, aglutinando o seu discurso de corpo obsoleto. Recupera a sua face, como se de um retrato plano se tratasse. O plano adquire a função de mapa bidimensional em detrimento da tridimensionalidade. O ensejo aqui apresentado conduz-nos para o plano da cartografia do rosto. Nesta perspectiva, recupera-se a proposta da cartografia bidimensional do rosto e entrecruza-se com a técnica Lenticular.



26. *Stretched Skin* (2009)
Stelarc



27. *Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty* (1998)
Duane Michals

Fotografia Lenticular pode ser definida como a estruturação sequencial de imagens impressas em lentes. Estas lentes são pequenas componentes de resina, com certas propriedades ópticas, que permitem um efeito de movimento dependente do ângulo de visão. A impressão lenticular permite ver (ser visto) em progressão, apresentando várias versões do mesmo retrato.

O intento deste projecto prende-se na proposta de criar um retrato que no seu movimento é um auto-retrato, diligenciando as formas e as funções apresentadas no Capítulo I. A relação que o retrato estabelece com o auto-retrato adquire tal proximidade que na

contemporaneidade a função do autor não finda nele. O autor/artista marca a obra com o seu traço, com a sua amiúde repetição, parecendo que assina todas as obras sem assinatura.

Desta forma pretende-se, através dos retratos de familiares – Mãe e Irmão – e do meu próprio retrato (figs. 28 e 29), circunscrever uma assinatura genética que ora é retrato de família ora é auto-retrato genético. O efeito pretendido é semelhante à de uma concertina que através do movimento do fole, inspiração/expiração, cria sonâncias e dissonâncias, respira a talude organização do retrato/auto-retrato. Num sistema parental de deslumbramentos, criar uma cosmética que estenda o retrato/auto-retrato a algo heterogéneo terá como encruzilhada o espartilho genético. A fuga na direcção do retrato/auto-retrato não precogitante na preocupação contínua da verdade psicológica, entrecruza-se com a ideia de Gilles Lipovetsky (1983).

“A capacidade de ser expressivo perde-se, porque o individuo tenta identificar a sua aparência com o ser profundo porque liga o problema da expressão efectiva ao da autenticidade desta. E é aqui que reside a armadilha, porque quanto mais os indivíduos se libertam de códigos e costumes em busca de uma verdade pessoal, mais as suas relações se tornam «fratricidas» e associas” (Lipovetsky, 1983: 61).



28. Montagem das lenticulares



29. Fotografias Finais

No seguimento do que vem sendo afirmado, a construção do retrato/auto-retrato realizado sob a forma de cartografia de rosto, desenlaça-se de símbolos desviantes e concentra-se só na proposição do rosto. O rosto, o olhar, os olhos, a boca, a face são os únicos constructos simbólicos. Neste contexto, Margarida de Medeiros (2000) torna clara a

posição simbólica dos elementos do rosto, afirmando que os olhos “[...] são um objecto de forte investimento por parte da especulação sobre a alma, na análise da relação intersubjectiva; quer como referência do controlo possível do outro sobre a nossa subjectividade quer como objecto de idealização de uma comunicação não-verbal, agnóstica” (Medeiros, 2000: 71). Assevera ainda que “[...] em Aristóteles os olhos são uma espécie de meio de troca com o outro: «vemos e somos vistos ao mesmo tempo» [...] os olhos «são um símbolo do Self»” (Medeiros, 2000: 72). Em complemento retoma as palavras de Platão, “[...] os olhos em si mesmos não significam nada de bom ou mau. O que importa é a direcção que toma o olhar” (ibidem), ideia que perfilha na “ortopedia do olhar” (ibidem).

Relativamente ao rosto, a mesma autora mostra-nos que este é o primeiro símbolo do eu, a única forma de nos reconhecermos e sermos reconhecidos.

“Mas o que mais faz do rosto um elemento de especulação sobre a interioridade, e, sobretudo, da necessidade de ordenar subjectividades, é o facto de este ser uma espécie de frontispício da alma, já que está junto da cabeça, contendo dominantemente quatro dos principais órgãos dos sentidos: a visão, o ouvido, o olfacto, o gosto. Por essa razão, o rosto surge como uma espécie de intermediário entre o exterior e o interior.” (Medeiros, 2000: 74)

No entanto, na impossibilidade de fugir a esta carga simbólica, surgem as possibilidades Lenticulares, que espelham o simbolismo flexibilizado em três rostos aglutinadores do mesmo genoma. Mais do que um espelho da alma visualizamos um espelho deformante, ideia desenvolvida por Duane Michals nas séries de fotografias (fig.27), gerador de movimentos centrífugos.

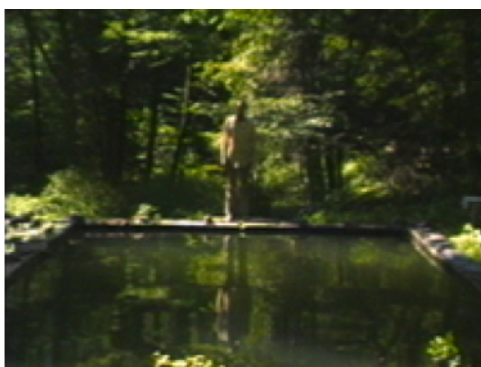
Projecto II

| Reflexo sem Espelho |

Vídeo projecção, sem som.

Palavras chave: auto-retrato, reflexo, reflexo sem espelho, duplo, espelho, vídeo.

Este projecto de vídeo, pressupõe a construção de uma figura humana, auto-retratada, onde a sua sombra de repente deixa de fazer parte dela e deambula. A inércia e progressivo desaparecimento da figura revelam a imagem da sombra deambulante. Ela não procura nada, apenas caminha de um lado para o outro, no limite que a prende ou liberta. Influenciado pela *A história fabulosa de Peter Schlemihl* (2005) (fig.31), ou sub-repticiamente pela obra de Bill Viola *The Reflecting Pool* (1977-79) (fig.30) e Vito Acconci *Shadow-Play* (1970) (fig.4), podemos prever a impossibilidade de engajamento que a sombra adquire aquando da tentativa em voltar a encontrar-se com a figura, protagonizando, consequentemente, um desdém assaz pela mesma.



30. *The reflecting pool* (1977-79)
Bill Viola



31. *A história fabulosa de Peter Schlemihl*
Gravura de George Cruikshank (1827)

O trabalho Reflexo sem Espelho pretende cavar e encontrar o fundo deste movimento da sombra, no sentido de associá-la ao auto-retrato. O reflexo sem espelho requer mascarar o reflexo, dando-lhe existência sem a presença de reflector³². Se não vejamos:

“[...] perguntei-lhe o que entendia por espelho; «uma máquina, respondeu-me, que põe as coisas em relevo, à distância, se estiverem dispostas convenientemente em relação a ela. É como a minha mão, que não precisa de ser posta ao lado de um objecto para que o sinta.» [...] conclui, um espelho é uma máquina que nos põe em relevo fora de nós” (Diderot, 2007: 32-33)

³² Deve ser entendido como aquele que reflecte.

A ausência no desaparecimento progressivo do reflector aclara a ideia proferida por Umberto Eco (1989)

“[...] ingenuamente poder-se-ia dizer que o espelho me fornece um ícone do objecto, se se definir ícone como uma imagem que tem todas as propriedades do objecto representado. Mas a experiencia catóptrica diz-me que apesar de existirem signos ditos ícones dotados de tais propriedades o ícone absoluto catóptrico não é um ícone mas um duplo” (Eco, 1989: 22).

A criação de um duplo reflectido na sombra com a pretensão de auto-retrato sintetiza a problemática deste trabalho. Nas palavras de Dostoievski (2003) “[t]ambém ela antes da morte, se viu em duplicado” (Dostoievski, 2003: 55). A sombra transfigura-se no eu objecto do sujeito, e encontra na sua não cárcere a representação do sujeito. Esta, adquire forma, ou corpo sem órgãos, que cilindra a importância do sujeito, e alcança a função de primeiro plano em detrimento do fundo.

A escolha do ponto de vista prende-se com a ideia de projecção do indivíduo num espaço vazio, comum, contaminado pelos ditirambos humanos. O espaço urbano do fundo contrasta com a ruralidade agreste que se funda com o primeiro plano. A sombra adquire protagonismo quando se evidencia a ausência do sujeito. O vazio essencial do primeiro plano é propositado e comunga da ideia de Rosalind Krauss (2002)

“Eles conservam o duro e frio silencio da matéria inerte. Olharmo-nos neles é nos vermos através de um meio que afasta mais ainda o objecto de sua contemplação, ou seja, nós mesmos. O vídeo oferece a possibilidade de tratar o paradoxo que consiste em «devar seu olhar para o interior voltando-o para o exterior» e associa-lo com mais clareza às energias psíquicas do sujeito” (Krauss, 2002: 74)

Como forma de confirmação das ideias supramencionadas, temos a sugestão de alguns frames do vídeo proposto no presente trabalho (ver figuras 32 à 37).



32. Frames de Auto-retrato Reflexo sem Espelho



33. Frames da execução Auto-retrato Reflexo sem Espelho



34. Frame
Auto-retrato Reflexo sem Espelho



35. Frame
Auto-retrato Reflexo sem Espelho



36. Frame
Auto-retrato Reflexo sem Espelho



37. Frame
Auto-retrato Reflexo sem Espelho

Projecto III

| Diagrama |

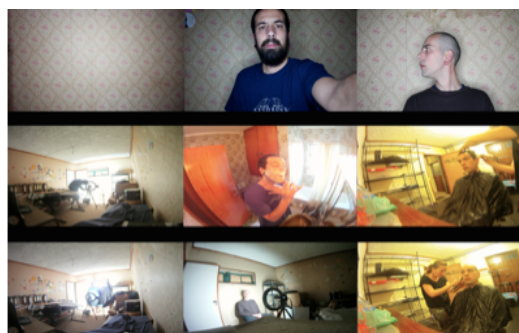
Vídeo projecção, sem som.

Palavras chave: auto-retrato, diagrama, fragmentação, desfragmentação, figura, desfigura, vídeo.

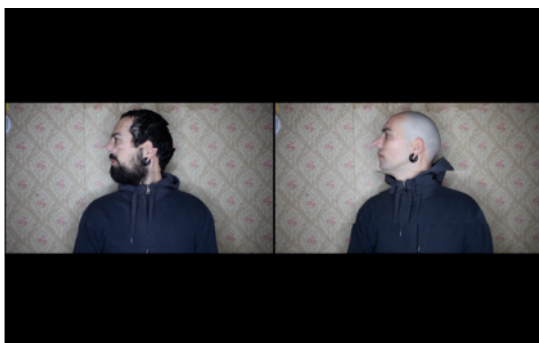
Diagrama apresenta-se como um auto-retrato substantivo, na procura da multiplicidade. Afigura-se como uma projecção dupla apresentada em duas paredes paralelas (fig.38). Nesta ordem de ideias, o presente trabalho remete para a discussão da imagem auto-retrato como representação de um Eu que se desfragmenta e gera outro eu a ser representado. Os cortes infligidos na figura (figs.40-41), que acontecem ao longo do vídeo, pretendem criar o hiato, a suspensão, a correspondência com a multiplicidade da representação. A caracterização da figura aloca na centralidade e nos movimentos lentos o lugar gerador de novas figuras a cada momento. A direcção de equilíbrio que inicialmente a figura apresenta tende para o desequilíbrio. O fundo permanece como constelação de segurança ou promessa de acentramento, no sentido de equilíbrio como extensão que permite à figura deslizar para a deformação. Igualmente, com o seu padrão consequente, a figura é barrada na cumplicidade figura/fundo. As tonalidades padronizadas, remetendo para papel de parede “vintage”, cumprem na figura um pressuposto de temporalidade anacrónica. O acidente provocado pela fragmentação da figura, pretende manter presente a continuidade de dois momentos que se reúnem sem se desfazerem ou misturarem. A imagem inicial não se desvia dos cortes infligidos durante o vídeo, e o contrário. Os cortes não deixam de mostrar a imagem ou o retrato. Qualquer tentativa isomorfa presente no trabalho dilui-se com o princípio deformante provocado nos momentos contínuos.



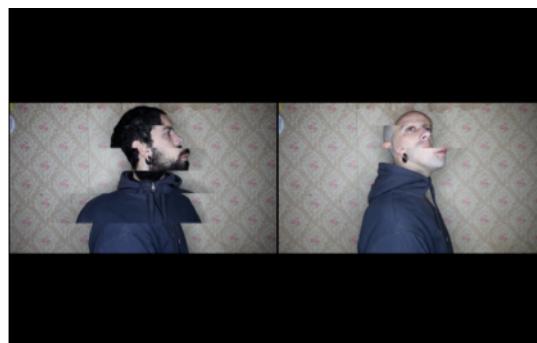
38. Desenho da exibição



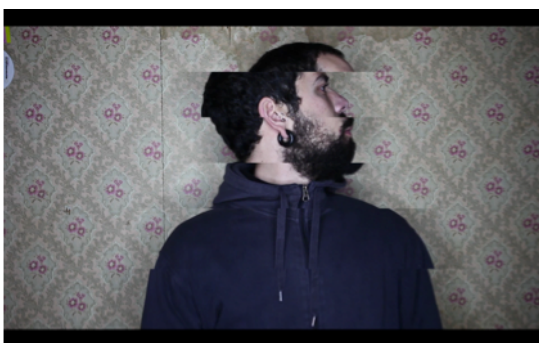
39. Construção do Diagrama



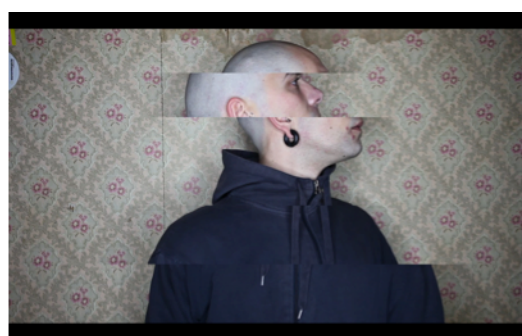
40.Frames Diagrama



41.Frames Diagrama

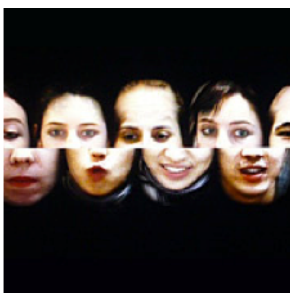


42.Frames Diagrama

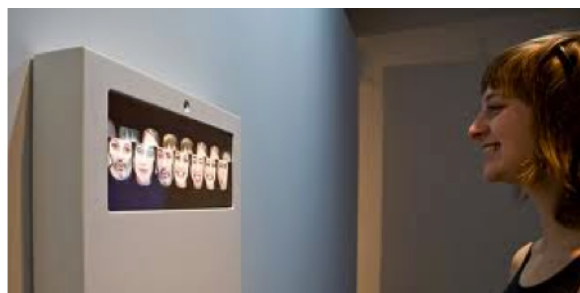


43.Frames Diagrama

As figuras multisensíveis apresentam-se com contornos diferentes (figs.42-43). A intenção da modulação existente no corte de cabelo, ambiciona prefigurar uma diferença a nível da ossatura, ou seja, a forma do rosto como modelo de igualdade resulta por diferenças infinitamente pequenas. Assim, apesar de separadas física e formalmente, as imagens pretendem viver do surgir delas mesma. Tal como nas Pinturas de Francis Bacon, a violência dos cortes na imagem reformam a realidade, tornando-as não comuns e próximas de corpos estranhos. O mesmo acontece na obra *Reface [Portrait Sequencer]* (2007) (fig.42-43) de Golan Levin, onde os cortes infligidos nas figuras, ou fatias recolhidas dos espectadores, constroem sempre novas personagens.



44. *Reface [Portrait Sequencer]* (2007)
Golan Levin



44. *Reface [Portrait Sequencer]* (2007)
Golan Levin

A subjugação das imagens presas ao fundo, produzem o efeito contrário ao da narração. Não se pretende conservar a preponderância de uma narração mas sim a expressividade do movimento. De igual modo, pretende mostrar-se a multiplicidade na irregularidade dos vídeos. Se em determinado momento encontram sincronismo nos movimentos, no momento seguinte a descoordenação ganha a multiplicidade que almejamos.

A ideia de “sujeito aparelhado”³³ contamina o princípio da multiplicidade, colocando o sujeito no momento sempre inicial. Esta função devolve ao observador a alteridade de compor ou desfazer a figura, funcionando como motor de percepção fenomenológica.

³³ Noção presente no artigo Tecnologias da simulação de Edmond Couchot in Miranda, José de (org). (1999). Revista de comunicação e linguagens, 25-26, Real vs Virtual. Edições Cosmos. Lisboa. p. 23. No mesmo, o autor pretende situar e questionar a aparição da tecnologia e a forma como esta influência a criação artística contemporânea. Note-se o relevo colocado na entoada “[...] sujeito aparelhado aos processos técnicos, por um lado assistido mas também mais ou menos disperso e absorvido por eles; sujeito singular, por outro lado autor, fundador originário, irreduzível a qualquer automatismo a que contrapõe aquilo que lhe é próprio – a sua «subjectividade». Notemos que, nesta perspectiva, a subjectividade já não aparece como a única expressão do eu, da vontade de ser ou de fazer, nem mesmo da consciência ou afectividade; é definida pela maneira como o autor compõe e negocia com face aparelhada do sujeito”.

Capítulo IV

| Conclusão |

O trajecto assinalado neste trabalho procura estabelecer uma articulação exequível entre teoria e prática, a fim de explorar, desenvolver e compreender o tema proposto. Visto ser uma dissertação de Mestrado, e conscientemente atendermos ao facto de a enormidade do problema ser mais extensa do que inicialmente balizávamos, vemo-nos aliciados a continuar o estudo num futuro Doutoramento para, por fim, resolvermos os problemas aqui levantados. Contudo, expomos as seguintes conclusões e reflexões auferidas.

Apresentados os projectos de experimentação artística, verificamos que a problemática da definição do auto-retrato/auto-representação acontece no entendimento dos conceitos que os alicerçam. Importa salientar, que os processos inerentes à construção das obras, pelos artistas, vêm evidenciar vislumbraamentos para um melhor sentido de compreensão. A sistemática produção de auto-retratos, apontando o autor como centro da imagem, cerimonioso de amor próprio, indagador de idiossincrasias, aloca no mito de Narciso o paradigma da representação própria. Se por um lado o artista se representa a ele próprio munido dos sistemas que interferem com o seu ser, por outro almeja com isso um movimento que bafeje resquícios do eu admiráveis.

Observamos, através do capítulo I, a proximidade que une o retrato, o auto-retrato e a auto-representação a nível de conceitos. Conferimos a fronteira ténue que os relaciona, pois ao produzir um retrato o artista contamina-o com microrganismos presentes na sua configuração. Da mesma forma, ao reproduzir um auto-retrato, concerne a mentira do termo, só se retrata no momento e maioritariamente numa circunstância encenada, ficcionada. A perpetuidade do auto-retrato dilui-se no momento seguinte. Nunca perde a designação mas perde o truismo da forma, passando a ser uma representação hodierna. Colocamos o mito de Narciso como ponto de partida e referente para os trabalhos de representação própria. Através dele verificamos o encantamento antropológico, a irredutibilidade do ser. Narciso não podendo conhecer a sua imagem é incitado a conhecê-la. Este paradoxo leva-o para a morte, circunstância que observamos na figuração própria que os artistas contemporâneos levam a cabo.

Mobilizar o Projecto I – *Retrato Ontológico* – releva-se, desde logo, importante. Na estruturação sequencial das imagens (fig.29) cria-se, assim, um retrato de família e um auto-retrato, finalizados com uma encenação/composição do mapeamento ou plano da cartografia

dos rostos. Esta composição cria um retrato que no seu movimento é um auto-retrato, e em simultâneo conduz a uma assinatura genética. Aludindo novamente ao mito de Narciso, constatamos que o autor tenta retratar o âmago da sua aparência (e para tal utiliza a genealogia). Contudo, no movimento subjacente ao acto de criação (movimento intrusivo/extrusivo) o autor acaba por ir perdendo a expressão da autenticidade.

Concernente ao capítulo II, observamos obras de artistas que remetem a sua imagem para a ausência da mesma, alocando o *Self* num objecto do sujeito. Relacionamos o auto-retrato com o sujeito e a ausência do auto-retratado como objecto do sujeito. Indicamos o espelho como o sistema que reflecte o sujeito e o espelho sem reflexo como objecto do sujeito. Apresentamos o reflexo sem espelho como o seguimento daquilo que falta. Observamos que o reflexo sem espelho mostra mais do que o visível reflexo do espelho na obra de arte. Consequentemente, para melhor compreensão alvitramos que se os espelhos desenham os objectos, os artistas devem “desenhar” espelhos. Aqui, invocamos a proposta de que tudo pode ser considerado auto-retrato. Porém, defrontamo-nos com o problema da substanciação do termo. Tal como vem sendo referido, ele é falacioso na terminologia quando estendido no tempo. Assim, regramos o sistema de auto-retrato sob os propósitos da multiplicidade. A variedade conceptual que ele abarca é infinita, o que nos coloca perante um deserto vital. A figura como maiúscula, a que o artista recorre, deixa de marcar a distância abissal em relação à figuração. Acontece o esgotamento da figura ou a necessidade de não utilizar mais a figura como diagrama do sujeito. Nesta ordem de ideias, a diferença sentida na contemporaneidade em relação a épocas remotas, no sentido dos autores procurarem a individualidade, afastam-nos dos códigos dos outros, mas aproximam-nos do sentido unitário. Não obstante, a referência ao outro não é colocada de parte, ou seja, o afastamento aos códigos dos outros em prol da procura da individualidade não deixa em tábua rasa a existência das relações com esse mesmo outro. Observamos que ao excluírem a figura própria incluem objectos passíveis e unitários. Se o auto-retrato é múltiplo e carente de substanciação, é igualmente gerador de enganos constantes. Ele é como uma receita, utiliza os condimentos para servir um fim representativo, mas é débil na definição. Assim, o que sobra na equação de auto-retrato é a projecção do autor no momento da encenação do retrato.

No jogo dialéctico entre auto-retrato, multiplicidade, substanciação e reflexo sem espelho enquadramos os projectos de experimentação artística – *Reflexo sem Espelho* e *Diagrama*. *Reflexo sem Espelho*, comunga das ideias acima proferidas, uma vez que a auto-representação deixa de contemplar o Eu físico do retratado, que desaparece gradualmente, e ganha

protagonismo a sombra do Eu, elevada a objecto primeiro do auto-retrato. É sob esta coreografia que o reflexo sem espelho se legitima enquanto objecto do sujeito. No projecto *Diagrama* somos alertados para as concepções de multiplicidade e substanciação, através do constructo simbólico que apresenta. O recurso à fragmentação desfigurante da imagem impele a esses mesmos modelos, gerando assim novas possibilidades para a auto-representação.

É na angústia da irresolução das problemáticas aqui levantadas que somos alentados para o sofismo da impossibilidade do auto-retrato e de impossibilidade de deixar de haver auto-retrato.

Bibliografia

- Ardoino, J., Barus-Michel, J. (2005). Sujeito. In Dicionário de Psicossociologia. Lisboa: Climepsi, editores.
- Boudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Campbell, J. (1994). *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento.
- Castelnuovo, E. (2006). *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chamisso, A. V. (2005). *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Damásio, A. (2010). *Livro da Consciência A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari F. (1992). *O que é a filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Diderot, D. (2007). *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem. Passagens*. Lisboa: Nova Vega.
- Dostoievski, F. (2003). *O Duplo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico. Comunicação e linguagens*. Lisboa: Vega.
- Eco, U. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL.
- Eco, U. & Girolamo M. (2005). *História da Beleza Direcção de Umberto Eco*. Lisboa: DIFEL.
- Frade, P. M. (1990) in *Je est un autre*, coord. Luís Serpa Porto, Fundação de Serralves.
- Foucault, M. (2007). *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra.
- Foucault, M. (2005). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Huyghe, R. (1998). *O poder da imagem. Arte e comunicação*. Lisboa: Edições 70.
- Joe, Damen. (2008). Mapping The Self-Portrait - Navigating Identity And Autobiography In Visual Art. Saarbrücken – Germany. Vdm Verlag
- Krauss, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Lipovetsky, G. (1983). *A era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo, O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Montaigne, M. (2009). *Da Amizade e Outros Ensaios*. Lisboa: Biblioteca editores Independentes.
- Nancy, J. L. (2006). *La Mirada del Retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nietzsche, F. (2008). *Assim falou Zaratustra*. Men Martins: Livros de bolso Europa-América.
- Onfray, M. (2009). *A potência de existir*. Lisboa: Coleção Ideias – Filosofia, Campo da Comunicação.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Peixoto, N. B. (2010). *Cenário em Ruínas, A realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva.
- Sylvester, D. (1987). *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson.

Imagens

1. Ensaio Sobre o Ego I. (2004). Carlos Barros. Fotografia.
2. Ensaio Sobre o Ego I. (2004). Carlos Barros. Fotografia.
3. Self-Portrait as a Fountain. (1966-67). Bruce Numan. Fotografia.
4. Shadow-Play. (1970). Vito Acconci. Vídeo.
5. Ensaio Sobre o Ego III. (2004). Carlos Barros. Fotografia.
6. Ensaio Sobre o Ego IV. (2004). Carlos Barros. Fotografia.
7. Duke and Duchess of Montefeltro. (1465) Piero della Francesca. Pintura.
8. An Old Man and His Grandson. (1490). Domenico Ghirlandaio. Pintura.
9. Boy with a Basket of Fruit. (1593). Carravaggio. Pintura.
10. Self-Portrait. (1638-40). Rubens. Pintura.
11. Self-Portrait. (1633). Van Dyck. Pintura.
12. Self-Portrait. (1645). Diego Velázquez. Pintura.
13. Untitled Films Still nº21. (1978). Cindy Sherman. Fotografia.
14. Pinocchio. (2009). Jorge Molder. Fotografia.
15. Narciso. (1594-96). Caravaggio. Pintura.
16. Narciso. (1986). Duane Michals. Fotografia.
17. Auto-retrato ao espelho. (1522). Parmigianino. Pintura.
18. As meninas. (1656). Diego Velázquez. Pintura.
19. O homem desesperado, auto-retrato. (1844-45). Gustave Courbet. Pintura.
20. Self-Portrait with bandaged ear. (1889). Vincent Van Gogh. Pintura.
21. Self-Portrait as a Tree. (2000). Sam Taylor-Wood. Fotografia.
22. Self-Portrait on Bridge. (1998). Nan Goldin. Fotografia.
23. Três estudos para um auto-retrato. (1975). Francis Bacon. Pintura.
24. Estudo para auto-retrato – tríptico. (1985-1986). Francis Bacon. Pintura.
25. Three Studies for a Portrait of Lucian Freud. (1965). Francis Bacon. Pintura.
26. Stretched Skin. (2009). Stelarc. Fotografia.
27. Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty. (1998). Duane Michals. Fotografia.
28. Montagem da Fotografias Lenticulares. (2011). Carlos Barros. Fotografia.
29. Fotografias Lenticulares. (2011). Carlos Barros. Fotografia.
30. The reflecting pool. (1977-79). Bill Viola. Vídeo.
31. A história fabulosa de Peter Schlamihl. (1827). George Cruikshank. Gravura.

32. Frames de Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
33. Frames da execução Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
34. Frame Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
35. Frame Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
36. Frame Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
37. Frame Reflexo sem Espelho. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
38. Desenho da exibição Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
39. Frames da construção do projecto Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
40. Frames Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
41. Frames Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
42. Frame Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
43. Frame Diagrama. (2011). Carlos Barros. Vídeo.
44. Reface (Portrait Squencer). (2007). Golan Levin. Instalação
45. Reface (Portrait Squencer). (2007). Golan Levin. Fotografia da Instalação.